

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav české literatury a komparatistiky

**Bakalářská práce**

Petr Šilhán

**Vyprávět život. Etická hodnota procesu vyprávění v kontextu totalitarismu**

Narrating life. Ethical value of the narrative process in the context of totalitarianism

Praha 2024

Vedoucí práce: Mgr. Josef Šebek, Ph.D.

**Abstrakt:**

Tato bakalářská práce se bude zabývat analýzou vybraných románů publikovaných v 70. letech 20. století (*Život je jinde*, *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* a *Dotazník aneb Modlitba za jedno město a přítele*) s použitím metodologie narativní hermeneutiky. Konkrétně se bude zabývat otázkou, jakými způsoby lze smysluplně odvyprávět životní příběh jedince, jehož horizont možností je úzce omezen politickou situací, a jakou etickou hodnotu takové komplexní vyprávění může ve společnosti, jíž dominují totalitní narativy, mít. Teoretická část se bude zabývat popisem rámce narativní hermeneutiky a z něj vyplývající narativní etiky. Interpretační část bude zkoumat, jak jednotliví autoři ve svých dílech reflektují etický potenciál vyprávění.

**Klíčová slova:**

narativní hermeneutika, etický potenciál vyprávění, vyprávění života, totalitní režimy, narativ

**Abstract:**

This bachelor's thesis will analyse selected novels published in the 1970s (*Life is Elsewhere*, *The Ascension of Lojzek Lapáček from Silesian Ostrava* and *The Questionnaire or A Prayer for a Town and a Friend*) using the methodology of narrative hermeneutics. Specifically, it will address the question of how the life story of an individual whose horizon of possibilities is narrowly limited by the political situation can be meaningfully retold and what ethical value such a complex narrative can have in a society dominated by totalitarian narratives. The theoretical section will describe the framework of narrative hermeneutics and the narrative ethics that emerges from it. The interpretive part will examine how individual authors reflect on the ethical potential of storytelling in their works.

**Key words:**

narrative hermeneutics, ethical potential of storytelling, narration of life, totalitarian regimes, narrative

**Poděkování:**

Rád bych na tomto místě poděkoval vedoucímu mé práce, doktoru Josefu Šebkovi, za vstřícný a trpělivý přístup, cenné rady a ochotu kdykoli pomoci a poradit.

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla použita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Petr Šilhán, 14. 1. 2024

## Obsah:

1. Úvod.....	7
2. Teoretická východiska k analýze románů.....	9
2.1. Narativ v pojetí narativní hermeneutiky.....	9
2.2. Etické aspekty vyprávění .....	13
2.2.1. Narativ a etické poznání .....	13
2.2.2. Smysl pro možné.....	14
2.2.3. Sebepoznání .....	15
2.2.4. Subsumptivní a non-subsumptivní poznání .....	16
2.2.5. Narativní meziprostor.....	17
2.2.6. Perspektivy .....	18
2.2.7. Scelující poznámka .....	18
3. Interpretace vybraných románů.....	20
3.1. Život je jinde Milana Kundery .....	20
3.1.1. Kundera jako interpretační problém.....	20
3.1.2. Kunderova morálka románu.....	21
3.1.3. Perspektivy a autenticita.....	21
3.2. Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy Oty Filipa.....	25
3.2.1. Fikce a historie .....	26
3.2.2. Ostrava jako prostor možného.....	26
3.2.3. Ostrava jako svět perspektiv .....	28
3.2.4. Vyprávění jako proces sebepoznání .....	29
3.3. Dotazník aneb Modlitba za jedno město a přítele Jiřího Gruši .....	31
3.3.1. Na prahu normalizace.....	31
3.3.2. Vypravěčská situace .....	32
3.3.3. Odpor vůči „zužování“ .....	34
4. Závěr.....	36
5. Bibliografie.....	38
5.1. Primární literatura .....	38
5.2. Sekundární literatura .....	38

## 1. Úvod

Životní osudy jedince jsou častým námětem at' uměleckých či faktografických (např. historiografických) literárních zpracování. V obou případech vyobrazený život nabývá podoby narativů, jejichž nedílnou součástí je historický a kulturní rámec, na jehož pozadí se odehrává. Avšak umělce i historika vede k jejich úkolům jiná motivace. Ambicí historika je s pomocí existujících poznatků vytvořit co možná nejvěrnější rekonstrukci, s jejíž pomocí může poupravit a rozšířit již existující encyklopedii historického poznání a přispět k pochopení dějinných procesů. Na umělce se však podobná kritéria objektivity a vědecké touhy po poznání nutně nevztahují. Zbývá tedy otázka, jakým způsobem může být takové literární zpracování života přínosné, aniž by bylo pouhým výčtem fiktivních (nereferenčních) životních událostí. Jaký „smysl“ má takové dílo a proč by vůbec mělo být čteno?

První odpovědí v duchu *l'art pour l'art* může být samotná tvorba, kdy dílo má zodpovědnost pouze vůči sobě samému, s čímž souvisí estetická funkce. Ambicí díla může jednoduše být vyvolat libost ve čtenáři, kterou transponuje na životní narativ. Přestože se nepochybně jedná o relevantní kritéria, ambicí této práce bude posunout se o krok dál a rámcem narativní hermeneutiky popsat, jakými způsoby mohou narativy a vyprávění být přínosné i mimo úzce chápanou oblast estetiky – na úrovni epistemické, ontologické i etické – a to v rovině vyprávění samotného, tak na úrovni recipienta.

K tomuto úkolu jsou zvoleny tři romány, které byly publikovány v 70. letech 20. století – *Život je jinde* Milana Kundery, *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* Oty Filipa a *Dotazník aneb Modlitba za město a přítele* Jiřího Gruši. Příběhy všech románů jsou situována do doby, kdy v Československu byly u moci režimy, pro něž se vžilo označení totalitní. Jedním z obecných znaků totalitních režimů je závazná ideologie, kterou zde budu v souladu s Jiřím Brabcem považovat za „snahu o celistvé pojetí dějin, jejich transparentní synkretické vysvětlení, které směřuje k získání pokud možno totální moci“.<sup>1</sup> Jedná se tedy o narativ, který má schopnost určovat a omezovat horizont možností, v němž se život jedince odehrává. Naproti takovýmto totalizujícím narativům stojí příběhy, které se tomuto synkretickému pohled na svět brání a aktivně usilují o jeho rozrušení. K těmto narativům se řadí i vybrané romány.

---

<sup>1</sup> Brabec, 2009: 32.

Práce bude rozdělena na dvě části. První teoretická představí specifické pojetí vyprávění v rámci narativní hermeneutiky, s důrazem na jeho procesuální charakter jakožto aktivní činnosti interpretace zkušeností, která má ontologický význam pro orientaci jedince ve světě, a následně obsáhne etický rámec, který z narativní hermeneutiky vyplívá. Druhá část zahrne vlastní analýzu vybraných románových textů. S přihlédnutím k další literatuře popíše, jakými narativními strategiemi autoři životní příběh vypráví a podle etického rámce se pokusí zhodnotit jejich přínos.



## 2. Teoretická východiska k analýze románů

### 2.1. Narativ v pojetí narativní hermeneutiky

Koncept narativní hermeneutiky, jehož teoreticko-analytický rámec vypracovala finská naratoložka Hanna Meretoja, vychází z postulátu, že veškeré lidské vnímání je zprostředkované, přičemž jako zprostředkovatelé slouží sociokulturní podmínky, historie a znaky – především tedy jazyk.<sup>2</sup> Z toho vyplývá, že narativní hermeneutika je ve svém jádru mezioborová disciplína, jež přesahuje do oblastí literárních studií, narativní etiky, filozofie vyprávění, psychologie vyprávění a studia kulturní paměti.<sup>3</sup> Její rámec je tedy aplikovatelný i mimo oblast literární vědy, přestože v rámci této práce bude zde uplatňován.

V návaznosti na výše předložené východisko Meretoja narativ, centrální pojem narativní hermeneutiky, definuje jako „kulturně zprostředkovanou praxi vytváření smyslu, která zahrnuje činnosti interpretace a prezentace něčích zkušeností v určité situaci a z určité perspektivy někomu dalšímu jako součást smysluplné, propojené výpovědi, která má dialogický, produktivní a performativní rozměr a je relevantní pro pochopení lidských možností“.<sup>4</sup>

V této koncentrované formulaci se skrývá řada podstatných aspektů, které je zapotřebí blíže osvětlit. Předně narativ nepředkládá pouhý záznam událostí, ale zároveň poskytuje interpretaci toho, jak byly někým v dané situaci prožity.<sup>5</sup> Zde je patrný první výrazný rozdíl oproti klasické naratologii, kde bývá narativ většinou definován jako série po sobě jdoucích událostí,<sup>6</sup> přičemž je dána hierarchie, že nejprve se musela stát událost, po níž následuje příběh. Narativní hermeneutika přesouvá těžiště příběhu z událostí na zkušenosti, přičemž problematizuje i hierarchický vztah mezi nimi.

Meretoja tvrdí, že pokud budeme striktně oddělovat „prožívající já“ a „vyprávějící já“, hrozí, že se ztratí jejich vzájemné propletení.<sup>7</sup> Také odmítá existenci jakýchkoli „surových“ zkušeností, protože kulturní situace a v ní zakořeněné narativy automaticky ovlivňují, jak jsou události prožity, a interpretace jsou tedy nedílnou součástí zkušeností.<sup>8</sup> Z toho vyplývá, že vztah

---

<sup>2</sup> BROCKMEIER-MERETOJA 2014: 4.

<sup>3</sup> MERETOJA 2018: 25.

<sup>4</sup> Tamtéž 48.

<sup>5</sup> Tamtéž.

<sup>6</sup> „V základě můžeme příběh definovat jako osu kauzální a časové organizace dynamických a statických událostí a jejich nositelů (postav), kterou rekonstruujeme z narativního textu prostřednictvím odpovědi na otázku: A co se stalo potom?“ (KUBÍČEK – BÍLEK – HRABAL 2013: 33)

<sup>7</sup> MERETOJA 2018: 59.

<sup>8</sup> Tamtéž: 61.

mezi zkušeností a narativem není protikladný, nýbrž se jedná o řadu, pro niž Meretoja používá označení *interpretační kontinuum*, která sahá od základních interpretací smyslových vjemů (které narativní strukturu nemají) až ke komplexnějším formám interpretace, jako je právě narativní interpretace.<sup>9</sup> Narativní struktura pak vzniká, když „vyprávějící já“ (typicky zpětně v pozdější době), které je ovlivňováno dalšími zkušenostmi a kulturními modely, jež mu jsou v dané chvíli dostupné, reinterpretuje zkušenost již předinterpretovanou „prožívajícím já“. Tento reciproční vztah, kdy je možné narativní interpretaci konceptualizovat jako reinterpretaci již existující předinterpretace, označuje Meretoja jako *dvojitou hermeneutiku*.<sup>10</sup> Tento model se samozřejmě nevztahuje pouze na aktuální svět a skutečné osoby, ale i na fikční světy.

Pokud je vypravěčem proživatel události (v rámci literární vědy jej můžeme ztotožnit s autodiegetickým vypravěčem), typicky se jedná o reinterpretaci jeho vlastních zkušeností za pomoci nově dostupných hermeneutických prostředků. Vypravěč, který vypráví cizí zkušenosti (tedy heterodiegetický vypravěč či vypravěč-svědek),<sup>11</sup> poskytuje svou interpretaci cizích zkušeností. Ve všech příkladech se jedná o interpretaci, která probíhá z jisté perspektivy. Ta se může prezentovat jako subjektivní, objektivní nebo vševědoucí. Vždy se však jedná o konkrétní perspektivu, která utváří rámec, z něž interpret vyprávěné hodnotí.<sup>12</sup>

Když do nastíněného procesu vstoupí recipient (v případě literárního díla se typicky jedná o čtenáře, avšak ve specifických případech – např. formou vnitřního dialogu<sup>13</sup> – jím může být i vypravěč sám) nabývá podoby, kterou Meretoja nazývá *trojí hermeneutika*.<sup>14</sup> Zde vytváří paralelu s Ricoeurovými třemi úrovněmi mimesis. Mimesis I odkazuje k prefiguraci, tedy ke každodenní interpretaci zkušeností bez narativní struktury. Mimesis II představuje konfiguraci – uspořádání světa a tvarování narativu do jisté (literární) formy. Mimesis III je úroveň refigurace, kde se setkává svět textu a recipienta. Zde je text interpretován čtenářem z jeho rámce, avšak pokud je čtenář textu otevřen, má text možnost tento rámec poupravit.<sup>15</sup> V tomto

---

<sup>9</sup> Tamtéž.

<sup>10</sup> Tamtéž.

<sup>11</sup> V tomto případě je nutné rozlišovat, zda vypravěč je, či není součástí fikčního světa. Vypravěč-svědek je stále nucen pracovat se svými interpretacemi. (Jako modelový příklad může posloužit vypravěč Fitzgeraldova *Velkého Gatsbyho* Nick Carraway. Přestože není on sám nestojí v jádru příběhu a zprostředkovává cizí zážitky, reinterpretuje své vlastní interpretace.) Naopak heterodiegetický vypravěč může jako původní předinterpretaci použít interpretaci osoby, o níž vypráví, protože má přístup do její mysli.

<sup>12</sup> MERETOJA 2018: 48

<sup>13</sup> Tamtéž: 49.

<sup>14</sup> Tamtéž: 62.

<sup>15</sup> Tamtéž.

pojetí se memésis vymyká obvyklému pojetí jako „nápodoby“ nebo „imitace“,<sup>16</sup> naopak se stává poznáním.<sup>17</sup>

Pojmem narativ Meretoja odkazuje k jeho dvěma významům. (1) k samotnému aktu vyprávění a (2) k výsledku této činnosti.<sup>18</sup> První zmíněné zahrnuje další dva aspekty – (a) činnost interpretace a (b) činnost prezentace narativní výpovědi.<sup>19</sup> Obsah interpretační činnosti byl již nastíněn výše. Vypravěč interpretuje své nebo cizí zkušenosti, přičemž tento proces je zpravidla ovlivněn dostupnými kulturními narativy, neboť se nikdy neodehrává ve „společenském vzduchoprázdnu“.<sup>20</sup> Prezentace narativu pak je „formou společenské interakce“ a vyžaduje recipienta.<sup>21</sup> Tím může být nějaké publikum nebo (jak bylo naznačeno výše) jím může být i vypravěč sám.<sup>22</sup>

Pod druhým významem se nachází již samotný text,<sup>23</sup> který má nějaký fyzikální rozměr – jedná se tedy o reprezentaci narativu ve světě.<sup>24</sup> Tím, že je společensky dostupný pak vstupuje do společenské situace, a tedy má možnost fungovat jako zprostředkovatel či model pro další narativní interpretace zkušeností.<sup>25</sup>

Pro terminologickou přehlednost budu v souladu s Meretojou používat při odkazování k první rovině jako k vyprávění či narativní interpretaci. K druhé rovině budu odkazovat jako k narativu či narativní výpovědi.<sup>26</sup>

Aby vyprávění bylo vyprávěním, je nutné, aby zkušenosti a události byly prezentovány jako součást „smysluplné a propojené výpovědi“. Pomocí „sdějování“<sup>27</sup> vyprávění usouvztažňuje zkušenosti a činy do jednoho celku, čímž umožňuje odpovídat na otázky jako „proč se událost stala?“ nebo „proč se daná postava zachovala jistým způsobem?“<sup>28</sup>

Podobně jako Ricoeur, Meretoja akcentuje nikoli výsledek vyprávění, nýbrž jeho procesualní a zprostředkovatelský charakter.<sup>29</sup> Schopnost uspořádat zkušenosti a události nestojí nutně na kauzálním a logickém vztahu. Může také spočívat ve schopnosti vyvolat

---

<sup>16</sup> BÍLEK 2003: 189.

<sup>17</sup> COMPAGNON 2009: 136.

<sup>18</sup> MERETOJA 2018: 48.

<sup>19</sup> Tamtéž.

<sup>20</sup> Tamtéž: 49

<sup>21</sup> Tamtéž.

<sup>22</sup> Tamtéž.

<sup>23</sup> Tento termín nutně nezahrnuje pouze literární texty, ale jakékoli další formy reprezentace, tedy film, obraz či zvukový záznam. (CULLER 2015, 97)

<sup>24</sup> MERETOJA 2018: 49

<sup>25</sup> Tamtéž.

<sup>26</sup> Tamtéž.

<sup>27</sup> Emplotment, srov. BÍLEK 2003: 151

<sup>28</sup> MERETOJA 2018: 49

<sup>29</sup> BÍLEK 2003: 151

emoční odpověď, díky které je možné události zařadit do již známých vzorců.<sup>30</sup> Zde je vhodné podotknout, že ne všechny narativy prezentují svůj děj jako zcela uchopitelný a mohou se aktivně bránit zařazení do těchto vzorců.<sup>31</sup> Propojená výpověď navíc nutně neznamená spojitá. Naopak mohou být vyzdvihovány momenty nesouladu, a však i jimi jsou usouvztažňovány – i vztah nespojitosti je vztahem<sup>32</sup> (typicky kontrast je figura, které stojí na protikladnosti, avšak právě proto propojuje dva prvky). Smysluplná (avšak nikoli nutně logická) propojení jsou tedy, dle Meretoji, pro vyprávění zásadnější než kritéria jednoty a koherence.

Dialogickým rozměrem narativu Meretoja odkazuje ke skutečnosti, že narativy vždy „vznikají ve vztahu k dalším kulturně zprostředkovaným narativním modelům“.<sup>33</sup> Pokud si půjčím strukturalistický slovník, tak toto tvrzení znamená, že se narativy vždy nachází v nějaké struktuře – společenské, literární či dějinné. Jedná se tedy v jistém smyslu o akcentaci intertextuality. Narativy existují ve vztahu k jiným narativům a jsou nimi ovlivňovány. Tento vztah je do značné míry reciproční, neboť narativy se k této struktuře mohou zpětně odkazovat a různě ji komentovat.

Performativním rozměrem narativu Meretoja myslí „schopnost vytvářet a tvarovat intersubjektivní realitu“.<sup>34</sup> V tomto pojetí tedy performativ na rovině textu není míněn v tom smyslu, že „dává vzniknout postavám a jejich jednání“,<sup>35</sup> nýbrž ve smyslu „vytváření idejí, pojmů, které rozvíjejí“.<sup>36</sup> Tím, že je zavedou do společenského prostoru, mohou mít vliv na podobu společnosti.

V neposlední řadě Meretoja považuje narativy za relevantní pro pochopení lidských možností. Tato vlastnost vychází z již zmíněného Ricoeurova pojetí mimesis jako činnosti poznání. „Jednání a zkušenosti vyprávěné v narativu předkládají určité chápání toho, co je pro subjekty jednání a prožívání v daném světě možné.“<sup>37</sup> V daných situacích jsou jim naskytnuté různé možnosti, přičemž pro některé se rozhodnou a jiné odmítnou. Zkoumání těchto možností tedy může poskytnout nový vhled do vlastního světa.<sup>38</sup>

Jak je z dosavadního výkladu patrné, projekt narativní hermeneutiky se do značné míry distancuje od strukturalistického pojetí naratologie. Spíš navazuje na myšlení Paula Ricoeura,

---

<sup>30</sup> Tamtéž: 49.

<sup>31</sup> Tamtéž.

<sup>32</sup> Tamtéž.

<sup>33</sup> Tamtéž: 50.

<sup>34</sup> Tamtéž.

<sup>35</sup> CULLER 2015: 107.

<sup>36</sup> Tamtéž.

<sup>37</sup> MERETOJA 2018: 50.

<sup>38</sup> Tamtéž.

který ve vyprávění „spatřoval způsob, jak žít ve světě – jak jej zakoušet“.<sup>39</sup> Vyprávění v tomto pojetí „znázorňuje naši praktickou znalost světa a podněcuje ke společné práci na výstavbě srozumitelného světa.“<sup>40</sup> V širší filozofické a metodologické metodě pak rozvíjí hermeneutické myšlení Hanse Georga Gadamera.

## 2. 2 Etické aspekty vyprávění

### 2. 2. 1. Narativ a etické poznání

Meretoja pomocí narativní hermeneutiky zdůrazňuje, že narativy jsou nevyhnutelně eticky a politicky zatížené. Tím, že „poskytují určité hodnotící perspektivy světa a vytvářejí smysluplné vazby mezi zkušenostmi, se aktivně zapojují do konstituce světa“.<sup>41</sup>

Otázky týkající se přínosu narativů pro etické poznání jsou součástí literárního myšlení již od dob antického Řecka,<sup>42</sup> odkud také Meretoja vychází, respektive z Gadamerovy analýzy dvou Aristotelových takzvaných rozumových vlastností – techné (umění) a fronesis (rozumnost). Gadamer oboje považuje za formy vědění, které vyžadují předchozí znalosti a schopnost aplikovat je v praxi.<sup>43</sup> Avšak zatímco techné se týká znalosti obecných esencí (například řemeslník předem ví, jaké vlastnosti má mít stůl, který vyrábí), lidé se na základě takovýchto obecných znalostí formovat nemohou.<sup>44</sup>

Etické jednání se podle Meretoji vždy odehrává v konkrétních situacích, které nikdy nejsou stejné – obecné etické názory a zásady získávají obsah pouze díky tomu, že v daných situacích realizují. Z hlediska narativní hermeneutiky se vztah mezi etickou zásadou (předsudkem) a její realizací pohybuje dialogicky v hermeneutickém kruhu – předsudek je na konkrétní situaci aplikován a na základě výsledku je zpětně poupraven.<sup>45</sup>

Jestliže tedy etické porozumění není možné získat čistou abstrakcí, literární díla mohou sloužit jako jakási „etická laboratoř“, která umožňuje vlastní předsudky zkoumat. Jak píše Jonathan Culler: „Nejde ani tak o to, že by nás literatura učila, jak si máme počínat, ale spíše o to, že nám pomáhá objevovat naše vlastní hodnotící dispozice a oceňovat složitost etických aspektů vyznění díla.“<sup>46</sup> Culler i Meretoja se shodují na tom, že etická hodnota díla stoupá

---

<sup>39</sup> COMPAGNON 2009: 136.

<sup>40</sup> Tamtéž.

<sup>41</sup> MERETOJA 2018: 50.

<sup>42</sup> CULLER 2015: 131.

<sup>43</sup> Tamtéž: 140.

<sup>44</sup> Tamtéž.

<sup>45</sup> Tamtéž: 140–141.

<sup>46</sup> CULLER 2015: 131

úměrně s tím, kolik vyobrazují situací, které se brání jednoznačnému uplatnění předem daných předsudků. Aby pak mohly působit na etické poznání je nezbytná vlastní otevřenost vůči jiným možnostem, které nebyly vybrány.<sup>47</sup>

Pokud tedy přistoupíme na tuto koncepci literárního díla jako „laboratoře“, jež umožňuje zástupně probídat etické otázky, Meretoja předkládá dalších pět aspektů, pomocí kterých lze určit, zda jsou daná vyprávění přínosná pro toto etické poznání. Ty budou obsahem zbytku této kapitoly.

### 2. 2. 2. Smysl pro možné

Klíčovým jevem, se kterým Meretoja při zkoumání etické hodnoty narativů pracuje, je fenomén, jenž nazvala *smysl pro možné*, tedy schopnost „představit si něco, jež přesahuje možnosti toho, co se jeví v dané situaci jako samozřejmé“.<sup>48</sup>

Tato schopnost je tvarována vztahem mezi *narativní představivostí* a *narativním nevědomím*. *Narativní představivostí* Meretoja odkazuje k hermeneutickým prostředkům, které umožňují interpretovat vlastní a cizí zkušenosti, a tím prozkoumat rozsah a dosah možností v dané situaci. *Narativní nevědomím* naopak míní kulturní mechanismy, které nevědomě ovlivňují, jakým způsobem jsou tyto zážitky interpretovány. Jedná se tedy o dva póly jedné škály. Pokud převládá *narativní nevědomí*, jakékoli nové poznání je pouze zpracováno kulturními mechanismy a zařazeno pod již známé. Na druhé straně, pokud převládá *narativní představivost*, poznání nabude podoby hermeneutického kruhu a nové poznání konfrontuje již existující předsudek, který je následně poupraven.<sup>49</sup>

Meretoja zde pracuje s teorií epistemické nespravedlnosti britské filozofky Mirandy Frickerové. Tato nespravedlnost je dvojího druhu – svědecká a hermeneutická, která je nadále pro výklad narativní etiky zásadní. Tento koncept odkazuje ke skutečnosti, že hermeneutické prostředky, které jsou k dispozici, staví proživatele zkušeností do nerovných pozic, pokud jde o to, jaké druhy interpretace jim jsou k dispozici. Pro jisté skupiny v dané společnosti existuje kulturně dostupný jazyk pro vyjádření a pochopení jejich zkušeností, pro jiné není.<sup>50</sup>

Narativní praxe jsou neetické, pokud rozšiřují a udržují společenské předsudky a stereotypy, které jsou zdrojem hermeneutické nespravedlnosti. Etickými se naopak stávají, když

---

<sup>47</sup> Tamtéž: 132

<sup>48</sup> MERETOJA 2018: 50

<sup>49</sup> Tamtéž: 91

<sup>50</sup> Frickerová jako příklad používá sexuální obtěžování. Než se tento koncept stal kulturně dostupným, osoby, které sexuální obtěžování zažily, nebyly schopny popsat či samy pochopit, co se jim stalo. (Tamtéž)

poskytnutím nástrojů pro pochopení zážitků ostatních lidí podporují hermeneutickou spravedlnost.<sup>51</sup>

Tuto koncepci Meretoja nadále rozšiřuje o další rozměr, protože se podle ní teorie epistemické nespravedlnosti netýká pouze oblasti vědění, nýbrž přesahuje i do oblasti ontologie: „Dostupné narativní vzory neurčují pouze to, co je možné znát a jak interpretovat svět, ale co je možné zakusit a čím je možné se stát.“<sup>52</sup> Smysl pro možné tedy neurčuje pouze hermeneutické nástroje pro pochopení vlastních i cizích zkušeností, ale také určuje možnosti žití. Obě tyto roviny jsou propojené – je obtížné prožít věci, které nelze pojmenovat, vyjádřit nebo rozeznat. Právě díky rozšiřování hermeneutických nástrojů mohou narativy otevřít nové možnosti.<sup>53</sup>

### 2. 2. 3. Sebepoznání

Pakliže je vyprávění způsob usouvztažňování zkušeností do smysluplného celku, je nutné narativům přiřknout zásadní význam pro to, kým lidé jsou, a pro jejich sebepoznání. Meretoja předpokládá dvě možné formy, jakými se narativní sebereflexe může vydat – (1) vyprávění vlastního příběhu a (2) interakce s příběhy, které vypráví ostatní.<sup>54</sup>

Zkušenostem se dostává smyslu tím, že jsou propojovány v kontextu vlastního života, života ostatních a širších kulturně-historických souvislostí. Skrze tento konstantní proces (re)interpretace vzniká *narativní identita*.<sup>55</sup> O ní není vhodné uvažovat esencialisticky, neboť se neustále nachází v procesu vznikání. Spíše než o stav se tedy jedná o proces, který probíhá zejména skrze identifikaci (s lidmi, ale i dostupnými narativy) v dialogickém modu.<sup>56</sup> Stejně nevhodné je však o ní uvažovat jako o nepopsaném listu ve smyslu „tabula rasa“. Narativní identita není absolutní svobodná „sebetvorba“. *Smysl pro možné* určuje, jakými cestami se tento proces může ubírat. Ty jsou však do značné míry již dány vnějšími okolnostmi, které regulují akt sebe-interpretace.<sup>57</sup>

Narativní sebereflexe může dále probíhat skrze interakci s literárními a dalšími kulturními narativy. Zde vstupuje do procesu dynamika trojitě hermeneutiky, když dochází

---

<sup>51</sup> Tamtéž: 97.

<sup>52</sup> Tamtéž: 93.

<sup>53</sup> Tamtéž.

<sup>54</sup> Tamtéž: 100.

<sup>55</sup> Tamtéž: 65.

<sup>56</sup> Tamtéž.

<sup>57</sup> Tamtéž: 68.

k sebe-intepretaci v dialogickém vztahu s těmito narativy.<sup>58</sup> Podobně jako Gadamer zde Meretoja klade důraz na fakt, že právě skrze tato setkání je možné si uvědomit vlastní předsudky, díky čemuž literatura přispívá k sebepoznání.<sup>59</sup>

Při zkoumání etické prospěšnosti narativu pro sebepoznání je důležité rozeznávat mezi narativy, které osobnímu a kulturnímu poznání brání či se jej snaží nuceně stočit jistým směrem (například jednostranné nacionalisté narativy, které lidem vnucují jistou identitu), a komplexními narativy, které takové sebepoznání podporují.<sup>60</sup>

#### 2. 2. 4. Subsumptivní a non-subsumptivní poznání

Narativ není pouze forma poznání sebe sama, nýbrž je i způsob poznání okolního světa. V nejjednodušší rovině je narativ založen na usouvztažení něčeho nového a jedinečného (události či zkušenosti) s něčím již známým, které novému dodá smysluplný kontext.<sup>61</sup>

Poznání obecně (a tedy i narativní) v současnosti není považováno za neproblematický fenomén. Zejména poststrukturalistické myšlenkové směry považují narativ za násilnou formu přisvojování.<sup>62</sup> Na druhé straně hermeneutické směry narativům přiznávají schopnost se právě tohoto přisvojování vyvarovat. Tato dichotomie podle Meretoji souvisí s tím, zda (narativní) poznání je konceptualizováno subsumptivně, nebo non-subsumptivně.<sup>63</sup>

Subsumptivní model poznání předpokládá porozumění ve formě pojmového osvojení. Něco nového je kategorizováno a podřazeno (subsumptováno) jinému pojmu, konceptu nebo struktuře. Non-subsumptivní model poznání předpokládá dočasnost poznání, které je charakterizováno strukturou hermeneutického kruhu. Pro něj je typický dialogický vztah mezi konkrétním a obecným. Místo pouhého podřazení konkrétního pod obecné má poznávané, v tomto modelu, schopnost přetvořit obecné tak, aby mu plně vyhovovalo.<sup>64</sup>

Pokud se tento koncept přenese i narativní poznání, je z etického hlediska zásadní, zda narativ sleduje subsumptivní, nebo non-subsumptivní logiku. Pro jejich rozlišování je opět vhodné používat škálu, kdy na každé straně se nachází ideální modely, které se však v praxi

---

<sup>58</sup> Tamtéž: 103.

<sup>59</sup> Tamtéž: 104.

<sup>60</sup> Tamtéž: 106–107

<sup>61</sup> Tamtéž: 111.

<sup>62</sup> Tamtéž: 109.

<sup>63</sup> Tamtéž: 110.

<sup>64</sup> Tamtéž: 109.



nikdy zcela nevyskytují, neboť dominantní kulturní schéma je vždy zakořeněno v jistém časovém období a ani interpretace recipienta není nikdy zcela předvídatelná.<sup>65</sup>

Subsumptivní narativy posilují kulturně dominantní předsudky a stereotypy tím, že podřazují jednotlivé zkušenosti pod kulturně dominantní narativní scénáře. Non-subsumptivní narativy naopak vzdorují těmto kategoriím a sledují logiku dialogu a zkoumání.<sup>66</sup> Z toho vyplývá, že eticky prospěšné jsou narativy, které sledují non-subsumptivní logiku.

### 2. 2. 5. Narativní meziprostor

Narativy nejsou pouze způsob poznání sebe, ostatních a světa, fungují jako prostředek společenské interakce, která „udržuje, tvoří a mění intersubjektívni prostory a identity“.<sup>67</sup>

Narativní meziprostor se týká všech mezisubjektívni vztahů, začínajících u těch nejmenších mezi dvěma lidmi, až po ty celospolečenské a globální.<sup>68</sup> Jedná se o inherentně heterogenní prostor, kde se nachází řada narativů, které jako modely pro vytváření smyslu „nabízejí jisté pozice a role obyvatelům společenského světa, regulují, kdo tyto pozice obsadí a jak lidé hodnotí, kdo se těchto pozic chopil“.<sup>69</sup>

Jak je z výkladu výše patrné, jednotlivé druhy narativů se značně liší co do možného vlivu na tento meziprostor. Narativy sdílené mezi dvěma jedinci jen těžko mohou mít celospolečenský dopad. Tato schopnost náleží narativům, které se staly součástí kulturního kánonu, mýtům a metanarativům,<sup>70</sup> kolem nichž jsou společnosti vytvářeny – například národy<sup>71</sup> nebo i vyšší společenské celky. Pro postmoderní společnost je pak typická nedůvěra k těmto „velkým narativům“. (Například evropský, osvícenský narativ pokroku ztratil svou kredibilitu v důsledku světových válek.)

Z etického hlediska je zásadní rozlišovat mezi narativy, které přispívají k dialogickému mezisubjektívni prostoru, který rozšiřuje možnosti těch, kdo jsou v něm zahrnuti, a těmi,

---

<sup>65</sup> Tamtéž: 112.

<sup>66</sup> Tamtéž: 112–113

<sup>67</sup> Tamtéž: 117.

<sup>68</sup> Tamtéž: 124.

<sup>69</sup> Tamtéž: 119–120.

<sup>70</sup> Pojem metanarativ zde používám ve smyslu, v jakém jej použil Lyotard, tedy: „Příběhy, které charakterizují moderní myšlení. [...] Mají za účel legitimizovat společenské a politické instituce a praktiky, ustavení zákonů, různé etiky a způsoby myšlení.“ (LYOTARD 1993: 29)

<sup>71</sup> Dle konstruktivistické teorie nacionalismus národ vznikl právě jako snaha vytvořit novou, sdílenou identitu pro dobu, kdy se v 19. století rozpadaly staré „malé struktury“ společenství. Tento meziprostor je utvářen i skrze narativní identitu, kdy se členové národa hlásí ke společnému mýtu a historii. Jedním z příkladů snahy vytvořit takový narativní meziprostor může být Masarykova *Česká otázka*.

kteří posilují eticky problematické narativní meziprostory, jež udržují kulturní předsudky a stereotypy a zahrnují mechanismy pro násilnou opresi a vyčlenění druhých ze společnosti.<sup>72</sup>

### 2. 2. 6. Perspektivy

Schopnost vnímat perspektivu jinou než svou vlastní se nachází v jádru dialogického rozměru narativu.<sup>73</sup> Nejedná se však o takříkajíc „vstoupení do něčích bot“. To je ve výsledku nemožné, neboť nikdy není zcela možné opustit vlastní horizont zkušeností, historie a kulturních systémů,<sup>74</sup> ale navíc by to bylo pravděpodobně i neproduktivní, neboť by tím dialogický rozměr zanikl.

Z hermeneutického hlediska tedy zaujímání perspektiv neznamená „rozpuštění“ vlastní historicky a společensky formované perspektivy. Jak píše Hans-Georg Gadamer: „Jistě tomu není tak, že pokud někomu nasloucháme nebo se pouštíme do čtení, musíme zapomenout všechna před-mínění ohledně obsahu a veškerá vlastní mínění. Nezbytná je pouze otevřenost vůči mínění druhé osoby nebo textu. Tato otevřenost se však již vyznačuje tím, že jiné mínění uvádíme do určitého vztahu k celku vlastních mínění nebo sebe do vztahu k němu.“<sup>75</sup> Zaujímání perspektiv tedy představuje dialog vlastní perspektivy s perspektivou jiného člověka nebo díla, díky čemuž je možné si uvědomit vlastní předsudky. To ve výsledku ukáže, že existují i jiné pohledy na svět než ty, které nám jsou vlastní, a je třeba je brát vážně.<sup>76</sup>

Z etického hlediska je pak u tohoto aspektu zásadní, zda narativy aktivně podporují toto vnímání perspektiv (například polyfonní kompozicí nebo sebereflektivní strukturou), či další perspektivy aktivně skrývají nebo potlačují a vytvářejí tak dojem jediné možné.<sup>77</sup>

### 2. 2. 7. Scelující poznámka

Na základě výše rozebraných aspektů lze vytvořit schematickou mapu, kam lze jednotlivé analyzované narativy umístit. Nejedná se však o samostatně stojící kategorie – všechny jsou inherentně propojené, přičemž *smysl pro možné* je klíčovým faktorem u všech.<sup>78</sup> Například *smysl pro možné*, který je silně regulován *narativním nevědomím* v kombinaci

---

<sup>72</sup> MERETOJA 2018: 125.

<sup>73</sup> Tamtéž: 126.

<sup>74</sup> Tamtéž: 128.

<sup>75</sup> GADAMER 2010: 238.

<sup>76</sup> MERETOJA 2018: 130.

<sup>77</sup> Tamtéž: 132.

<sup>78</sup> Tamtéž: 89.

s opresivním narativním meziprostorem má nepopiratelný dopad na bytí jedince – za takových podmínek jsou jeho možnosti žití značně omezeny. Rozvinutý *mysl pro možné* může pak v takovém prostředí být velmi nápomocný při rozkrývání kulturně působících narativů a může otevřít nové možnosti pro život před tím neviděné. Tyto aspekty však nemusí být (jak je patrné z jejich vnitřního rozdělení) nutně eticky prospěšné.<sup>79</sup> V neposlední řadě tyto aspekty nejsou nedílnou součástí všech narativů a nemusí se v každém nutně realizovat<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> Tamtéž: 90.

<sup>80</sup> Tamtéž.

### 3. Interpretace vybraných románů

#### 3. 1. *Život je jinde* Milana Kundery

##### 3. 1. 1. Kundera jako interpretační problém

Analýzu děl Milana Kundery považuji za specifickou disciplínu, při níž interpret dříve či později nevyhnutelně narazí na několik skutečností. Kundera je všeobecně známý svým názorem, že dílo je autorovým výhradním majetkem, nad nímž má plnou kontrolu. Praktikování této filozofie pak s sebou přináší řadu důsledků. Předně jsme konfrontováni s existencí dvojího Kunderova „díla“. Buď můžeme do něj řadit vše, co autor za svůj život sepsal a publikoval, nebo se můžeme přistoupit na Kunderovo pojetí a řídit se pouze jeho „oficiálním kánonem“, do něž nepatří díla, jež jsou „nezralá, nezdařená a příležitostná“.<sup>81</sup> Do těchto kategorií Kundera zařadil své básnické sbírky, divadelní hry *Majitelé klíčů* a *Ptákovina*, povídky, které se nedostaly do souhrnného vydání *Směšných lásek*, a řadu esejistických prací.

Do oblasti autorské kontroly pak Kundera řadí i veškeré interpretace svých děl. V autorských poznámkách typicky poskytuje své interpretace, pro než je charakteristická marginalizace politické roviny románů (přestože právě tato rovina je dle mého názoru příčinou minimálně prvotních úspěchů Kunderových románů v zahraničí) ve prospěch obecných a nadčasových existenciálních rovin. Část sekundární literatury pak tuto Kunderovu interpretaci přejímá, načež je jejich význam posílen tím, že Kundera je sám zmiňuje v předmluvách svých děl a tímto způsobem vytváří „kanonický“ výklad.<sup>82</sup>

V neposlední řadě je Kundera známý svou snahou „zmizet za svým dílem“, kdy odvádí pozornost od své role biografického autora. Výsledkem je paradoxní situace, kdy se Kundera jako konkrétní psychofyzická osoba snaží být pro čtenáře pokud možno neexistující, ale jeho autorský hlas participuje v takřka každé interakci čtenáře s dílem.<sup>83</sup>

Tento krátký vhled do problematiky „kunderologie“ měl za úkol poukázat na fakt, že každý interpret Kunderova díla se (vědomě či nevědomě) ocitá v síti významů a narativů, které mají zájem stočit jeho uvažování jistým směrem. Autor tímto způsobem usiluje o vymezení hřiště, v jehož mantinelech by se recipientovy interpretační procesy měly odehrávat. Interpret tedy stojí před rozhodnutím, zda na Kunderovu hru přistoupí, či se vydá po vlastní interpretační linii. Bez ohledu na to, jakou cestou se interpret vydá, je nucen brát na tuto skutečnost ohled.

---

<sup>81</sup> KUNDERA 2010: 319–320

<sup>82</sup> MARTINOVSKÁ 2020: 82.

<sup>83</sup> Tamtéž: 81.

### 3. 1. 2. Kunderova morálka románu

Esej *Zneuznávané dědictví Cervantesovo* představuje podnětný vhled do Kunderova pojetí etického rozměru románu. Předně zde uvádí tezi, že „román, který neobjeví nějakou dosud nepoznanou píď existence, je nemorální. Poznání je jediná morálka románu.“<sup>84</sup> Tento Kunderův imperativ můžeme ztotožnit s jedním z etických požadavků, jež klade Meretoja na narativy – se *smyslem pro možné*. Tedy základním úkolem románu je rozšiřovat náš *mysl pro možné* odhalováním nových skutečností, které zpětně mají schopnost rozšířit oblast, v níž si konstituujeme naše možnosti.

Následně formulované čtyři výzvy románu – výzva hry, snu, myšlení a času – pak představují útok na subsumptivní logiku vyprávění. Pakliže jsou tyto výzvy naplněny, znemožňují aplikaci formy porozumění, kdy nově předložené zkušenosti pouze řadíme do již známých vzorců, čímž nutí interpreta přistupovat k těmto událostem v jejich jedinečnosti, a zároveň tím poukazují na možné limity našeho poznání.

### 3. 1. 3. Perspektivy a autenticita

Román *Život je jinde* představuje do značné míry ironizovaný fiktivní životopis básníka Jaromila od jeho narození až po předčasnou smrt. Tento život je čtenáři zprostředkován heterodiegetickým vypravěčem (až na jednu výjimku, ke které se dostanu později), který svou perspektivu představuje jako vševědoucí, avšak zároveň (alespoň na první pohled) i otevřenou.

V průběhu celého vyprávění akcentuje existenci čtenáře ať již kladením řečnických otázek či přímými promluvami k němu. „První díl našeho vyprávění zahrnoval v sobě patnáct let Jaromilova života, kdežto díl pátý, ačkoliv mnohem delší, sotva jeden rok. Čas plyne tedy touto knihou v opačném tempu než ve skutečném životě: zpomaluje se.“<sup>85</sup> Vypravěč zde uznává dialogický rozměr narativu a řídí se non-subsumptivní logikou vyprávění.

O Kunderově vypravěči bylo již napsáno mnohé a dostalo se mu řady přízvisek. Já si zde vypůjčím dvě – hravý a manipulativní. Vypravěč románu *Život je jinde* je hravý ve smyslu výzev románu. Narušování mimetické funkce textu a subjektivizace vypravěčského hlasu zve interpreta ke spoluutváření smyslu narativu. Domnívám se však, že toto gesto důvěry vůči

---

<sup>84</sup> KUNDERA 2005: 12

<sup>85</sup> KUNDERA 2016: 305

čtenáři je jen součást vypravěčovy hry. Zde přichází prostor pro druhý přívlastek – manipulativní. Vypravěč se nikdy nevzdává plné kontroly nad vyprávěnou situací. Reguluje její zobrazení a selektuje myšlenky a gesta postav tak, aby interpretační uvažování svedl správným směrem,<sup>86</sup> aby nakonec vypravěč se čtenářem došli ke stejnému smyslu příběhu. Tím je snaha zúčtovat s lyrickým věkem. (Tato skutečnost je patrná mimo jiné i z původního názvu, který Kundera pro román zamýšlel – právě *Lyrický věk*.<sup>87</sup>)

Vypravěčské schéma je však nabouráno druhým dílem románu nazvaným *Xaver*. V souladu s Tomášem Kubíčkem považuji za vypravěče této snové pasáže Jaromila<sup>88</sup> – využívá jiných narativních prostředků než hlavní vypravěč a „chybí mu kritický a ironický vhléd“.<sup>89</sup> Skrze postavu Xavera je možné poznat Jaromila z jiné perspektivy, než jakou prezentuje hlavní vypravěč. Tomu je vlastní šíravá kritika Jaromilovy nedospělosti a neautenticity, které jsou nedílnou součástí lyrického věku: „Za ním v dálce je uzavřen svět jeho dětství a před ním v podobě bývalého spolužáka svět činů, cizí svět, jehož se bojí a po němž zoufale touží. V tomto obrazu je obsažena základní situace nedospělosti; lyrismus je způsob, jak této situaci čelit: Člověk vypuzený z bezpečné ohrady dětství touží vstoupit do světa, ale protože se ho zároveň bojí, vytváří si vlastních veršů umělý, *náhradní svět*.“<sup>90</sup>

Helena Kosková píše, že „historie dává Jaromilovi jinou, falešnou identitu, pocit, že se pohybuje ve světě mužů“.<sup>91</sup> Zaujmeme-li však perspektivu narativní hermeneutiky, tak se tvrzení o Jaromilově neatutentičnosti značně zproblematizuje. Jedno z východisek, které Meretoja formuluje, je, že kulturně zprostředkované narativy, jako způsob orientace ve světě, mají schopnost utvářet, kým člověk je. V případě Jaromila můžeme nalézt tři, které považuji za klíčové při formování jeho charakteru.

Předně byl svou maminkou již od malička vychováván v narativu, že je básnický génius. Dále na něj měla vliv literatura, potažmo životní osudy spisovatelů, se kterými se identifikoval. Tento fakt mimo jiné potvrzuje i samotný vypravěč románu, když Jaromilův příběh doplňuje paralelami ze života Arthura Rimbauda či Michaila Lermontova: „Tehdy se psal rok 1870 a do Charleville zdálky zaznívala děla prusko-francouzské války. To je zvlášť příznivá situace pro útěk, neboť hlasy bitev nostalgicky přitahují lyriky. [...] Osmnáctiletý Lermontov se stal

---

<sup>86</sup> KUBÍČEK 2001: 56

<sup>87</sup> KOSKOVÁ 1998: 65

<sup>88</sup> Další literární vědci (například Sylvie Richterová nebo Helena Kosková) ve svých pracích tuto narativní dynamiku nijak neakcentují. Nabízí se otázka, zda ji považují za nedůležitou, nebo ji jednoduše ignorují. Bez ohledu na odpověď právě díky práci s ní považuji Kubíčkovu studii pro svou práci za nejprínosnější.

<sup>89</sup> KUBÍČEK 2001: 61

<sup>90</sup> KUNDERA 2016: 253

<sup>91</sup> KOSKOVÁ 1998: 70

vojákem a unikl babičce i její obtížné mateřské lásce. [...] Od té chvíle, co se vytrhl mamince z rukou, Jaromil stále ještě utíká a také do jeho kroků zní cosi jako hukot děl. Nejsou to výbuchy granátů, nýbrž povyk politického převratu.“<sup>92</sup>

V neposlední řadě pak komunistická ideologie. Ideologie obecně jsou druh narativu, který slouží jako způsob orientace jedinců ve světě. Z hlediska narativní hermeneutiky jejich etická problematičnost spočívá ve skutečnosti, že se řídí subsumptivní logikou vyprávění. Aktivně skrývají svou narativní podstatu, prezentují se jako objektivní popis reality. Tím upírají narativu také jeho dialogickou podstatu a slouží jako totalizující prostředek, jenž redukuje svět na několik málo kategorií, do nichž pak řadí všechny skutečnosti. Například pro komunistickou ideologii, která se realizovala v Československu, bylo typické dichotomní vidění světa. Svět v ní byl konstruován pomocí kategorií, jež stály ve vzájemné opozici – proletariát kontra buržoazie, komunismus kontra imperialismus, revolucionáři kontra reakcionáři a další. Lidé a jevy pak byly narativní logikou řazeny do jedné ze dvou kategorií, čímž jim byla upírána jejich jedinečnost. Na základě tohoto narativu pak vzniká pocit propojení, intersubjektivní sdílený svět a sdílená narativní komunistická identita.<sup>93</sup>

V okamžiku, kdy se taková ideologie prosadí jako kulturně dominantní narativ, nabývá schopnosti tvarovat prostor možného, v němž se život jednotlivců odvíjí. Možnosti jsou rozdělovány nerovnoměrně. Jednotlivci, kteří spadají do „správných“ kategorií, mají svůj horizont možností výrazně otevřenější než ti, kteří do nich nespádají. Komunistický narativ jejich možnosti značně omezuje, v nejextrémnějších případech jim pak upírá i právo žít.

Jaromilova osobnost byla doformována tím, že tento narativ přijal za svůj a po únorové revoluci 1948 se zařadil do nových struktur.

Vrátíme-li se nyní, poučení o tyto tři formující narativy, ke snu o Xaverovi, můžeme Jaromila poznat z jeho úhlu pohledu. Xaver představuje Jaromilovu idealizovanou interpretaci sebe sama. Sebevědomě jedná s lidmi, od nichž se mu automaticky dostává respektu, je úspěšný u žen a podniká řadu hrdinských činů. Důrazem, který na tyto vlastnosti klade, kriticky interpretuje sám sebe – vyzdvižením těchto rysů odhaluje své slabiny a ukazuje, jakým směrem by si přál svou identitu nadále konstruovat. V neposlední řadě pak tento sen, jak si všímá Tomáš Kubíček, ukazuje, že vyprávění o Xaverovi se odehrává v prostoru „jiné morálky“.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> KUNDERA 2016: 188.

<sup>93</sup> Zde je nutné podotknout, že tyto narativní identity nejsou aspektem pouze totalitních ideologií, přestože například mezi nacisty bylo vnímání sdílené narativní identity obzvláště silné. (MERETOJA 2018: 172)

<sup>94</sup> KUBÍČEK 2001: 61.

Jaromil-vypravěč se orientuje podle odlišného morálního kompasu než hlavní vypravěč. Patrné je to na odlišných popisech dvou aktů zrady, s nimiž se v narativu setkáváme:

„Ty mne chceš zradit?“ Klekla si před ním a objala mu nohy.

Díval se na ni a uvědomoval si, že je krásná a že je trpké se od ní odtrhnout. Ale svět za oknem byl ještě krásnější. A jestli kvůli něčemu opouští milovanou ženu, pak je ten svět ještě dražší o cenu zrazené lásky.

„Jsi krásná,“ říkal jí, „ale musím tě zradit.“ Pak se jí vytrhl z objetí a vykročil směrem k oknu.<sup>95</sup>

Zrada je z Jaromilova úhlu pohledu hrdinské gesto, takřka akt sebeobětování. Nejen, že je správný, nýbrž je také krásný. Jinou interpretaci zrady nám pak podává hlavní vypravěč poté, co Jaromil udal SNB bratra své milenky: „A znovu Jaromil vycházel z budovy policie do mrazivého slunného dopoledne a zase nadechl ledový vzduch a cítil se být veliký a naplněný osudem. A přece to bylo jiné než předevčírem. Teprve dnes ho totiž napadlo, že svým činem *vstoupil do tragédie*. [...] Všechny ty myšlenky a představy ho vyplňovali jakousi sladkou, voňavou a vznešenou hmotou, takže se mu zdálo, že roste a že kráčí ulicemi jako pohybující se monument smutku. [...] Jaromil kráčel po ulicích omámen vlastním osudem.“<sup>96</sup>

Tato perspektiva je značně ironická, nachází se v ní výsměch Jaromilově neschopnosti pochopit podstatu činu, jež právě vykonal. Místo toho se utápí v kýčovitých představách o jeho poetičnosti.

V románu se střetávají dvě zcela protikladné perspektivy. Jedna představuje Jaromila jako člověka „opojeného lyrickým gestem“,<sup>97</sup> který je výslednicí vlivů, jež na něj měly kulturně zprostředkované narativy, kterými byl obklopen. Jeho autenticita se zakládá na jiné interpretaci světa, než je vlastní hlavnímu vypravěči, který ve všech Jaromilových gestech pátrá po známkách neautenticity a slabosti, která je dle něj pro lyrický věk příznačná. Posledním výsměchem vypravěče Jaromilovi je pak moment, kdy jej Xaver, Jaromilovo idealizované já, na smrtelné posteli zradil stejně jako ženu ve snu, jako Jaromil svou milenku. Zanedlouho následuje smrt na zápal plic. Zasloužený trest za život v přetvářkách a neautenticitě.<sup>98</sup>

Smyslem poukazu na střet těchto dvou perspektiv není snaha relativizovat či obhajovat Jaromilův čin. Ať se na román díváme perspektivou dobového čtenáře, který se s ním mohl setkat poprvé setkat s dílem *Život je jinde* v roce 1973 ve francouzském překladu, či poučeného

---

<sup>95</sup> KUNDERA 2016: 103.

<sup>96</sup> KUNDERA 2016: 299.

<sup>97</sup> KUBÍČEK 2001: 64.

<sup>98</sup> Motiv smrti jako trestu za neautenticitu a život v kýči není ojedinělý pouze pro tento Kunderův román. Terezu a Tomáše v *Nesnesitelné lehkosti bytí* potká totožný osud.



čtenáře 21. století, kterému jsou známy všechny hrůzy komunistického režimu, máme plné právo se pohoršovat nad Jaromilovými činy a jeho pokrouceným morálním kompasem. Přijetí Jaromilovy perspektivy však skýtá možnost poznání – jeho i jeho doby – z jiného úhlu pohledu, než jaký předkládá vypravěč. Jakkoli může být Jaromilova skutečnost pokroucená, je pro něj úplně stejně skutečná jako pro vypravěče jeho (a ve výsledku jako pro nás naše).

Z těchto perspektiv je patrné i nebezpečí, které tyto totalitní narativy přinášejí. Jaromil se až příliš urputně snažil do nových kategorií vměstnat – být správným revolucionářem, básníkem či soudruhem. Můžeme souhlasit s vypravěčem, že kvůli nedostatku sebevědomí, zkušeností a naivitě (která patří k lyrickému věku) nedokázal prohlédnout síť narativů a významů v nichž se ocitl, avšak v jistém ohledu je tedy i on sám obětí dějinného mechanismu, do jehož soukolí se dostal.

Kromě těchto dvou absolutizujících perspektiv se v románu nachází ještě třetí perspektiva v podobě postavy čtyřicátníka – milence Jaromilovy milenky. S ním je možné se setkat ve stejnojmenném předposledním díle románu, který se odehrává několik let po Jaromilově smrti. Jeho part je po většinu času ušetřen zásahů vypravěče – zde se stává pouze zprostředkovatelem čtyřicátníkova setkání se svou milenkou a doplňuje jej o podrobnosti z jeho minulosti. Jeho životní filozofie je prostá všech dogmatismů vlastních Jaromilovi i hlavnímu vypravěči – respektuje individualitu lidí okolo sebe a nic si na nich neřádá – čímž nabízí vzor pro poznávání lidí v jejich jedinečnosti, která není deformována neúctou k jejich perspektivě.

Kubíček svou analýzu zakončuje otázkou: „Kdo nás přivedl do tohoto švu? [...] Kdo tedy vyprávěl vypravěče?“<sup>99</sup> Domnívám se, že nikdo, respektive čtenář se k tomuto švu dvou perspektiv, který je důsledkem non-subsubsumptivní logiky, kterou narativ sleduje, přivedl sám. Do procesu recepce vstupuje dynamika trojitě hermeneutiky, kdy závěrečné poznání a smysl textu už musí čtenář dointerpretovat sám. Vypravěč se může snažit čtenáři podsunout svou interpretaci, ale dílo má ve výsledku výpovědní hodnotu jako celek. Podobně jako Gadamer se domnívám, že „text má sám o sobě dostatek svých obranných mechanismů, aby zůstal nepochopen nebo špatně interpretován“.<sup>100</sup> Román se skládá z řady struktur a vypravěč je pouze jednou (byť v případě tohoto konkrétního románu výraznou) z nich.

### 3. 2. Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy Oty Filipa

---

<sup>99</sup> KUBÍČEK 2001: 65.

<sup>100</sup> BÍLEK 2003: 59.

### 3. 2. 1. Fikce a historie

Vztah fikce a historie, potažmo literatury a historiografie, je předmětem intenzivní diskuse od chvíle, kdy Paul Veyne a Hayden White vydali knihy *Jak se píšou dějiny?* respektive *Metahistorie*. Tato debata se povětšinou pohybuje v dichotomním rámci známém již od Aristotela – mezi skutečným (reprezentujícím historií) a možným (reprezentujícím fikcí).<sup>101</sup> Z hlediska literární teorie převládá důraz na specifickost fikce na základě skutečnosti, „že pouze historie je ‚referenční‘ – potýká se se skutečným světem a má pravdivostní hodnotu.“<sup>102</sup> Historiografie se naopak potýká s řadou omezení danou tím, že se musí držet známých faktů, které pokud mu jsou nedostupné, může nahradit hypotézou, ale nemohou být ničím víc – pouze hypotézou – kterou může upravit, pokud se dostane k novým upřesňujícím či opravujícím informacím.<sup>103</sup> Slovy Lubomíra Doležela: „Historie je rekonstrukce minulosti.“<sup>104</sup>

Podle Meretoji je problematickou stránkou tohoto přístupu fakt, že „narrativy mají pravdivostní hodnotu na úrovni díla jako celku, přestože nejsou pravdivé doslova“.<sup>105</sup> Pokud se tedy při mapování konkrétního historického světa jako prostoru možného odkloníme od nároku po objektivních a doložitelných faktech, literární narativy, navzdory námitkám zmíněným výše, mohou být relevantním zdrojem pro poznání minulosti, neboť mohou odhalit fenomény, které nejsou snadno pozorovatelné (např. způsoby prožívání či vytváření smyslu), avšak i přesto měly podíl na tvorbě historické skutečnosti.<sup>106</sup> Touto optikou tedy literatura sice neposkytuje „encyklopedické“ poznání, které by odpovídalo na otázky: „Kdy/proč se něco stalo?“, ale umožňují odpovídat na obecnější otázky jako: „Jaké to bylo v dané době žít?“, díky čemuž umožňují dané historické období lépe poznat.

### 3. 2. 2. Ostrava jako prostor možného

Filipův román *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy* se odehrává během čtyřiceti let mezi roky 1928 a 1968, kdy sleduje životní osudy titulního hrdiny od jeho narození až do chvíle, kdy se jemu samotnému během bouřlivého léta 1968 po invazi vojsk Varšavské smlouvy narodil syn. Z hlediska zkoumání a mapování *prostoru možného* se město Ostrava vzhledem ke své pohnuté historii v takto vymezeném období jeví jako obzvláště zajímavý

---

<sup>101</sup> MERETOJA 2018: 180.

<sup>102</sup> Tamtéž: 181.

<sup>103</sup> DOLEŽEL 2008: 46–47

<sup>104</sup> Tamtéž: 47.

<sup>105</sup> MERETOJA 2018: 182

<sup>106</sup> Tamtéž.

historický svět. V meziválečném období zde koexistovaly a do značné míry si zde konkurovaly tři velké kulturní okruhy – český, německý a polský, kterým ještě sekundoval okruh židovský. Během okupace došlo k potlačení českého a polského okruhu ve prospěch německého, který byl násilně protežován nacistickým režimem. Židovský okruh během této doby byl zcela vymýcen. Po osvobození Československa došlo k likvidaci německého okruhu, čímž všem jedincům, kteří byli subsumentivní logikou válečného narativu zařazeni do nevhodné kategorie, bylo odebráno právo existovat na daném území. Poslední velkou proměnou byla únorová revoluce a prosazení komunistické ideologie. Zde pak můžeme rozpoznávat dvě období – dobu budování socialismu v padesátých letech a dobu postupného rozvolňování od roku 1960. Každý tento historický „podsvět“ s sebou přináší vlastní kulturně dominantní narativy (ty se v meziválečném období částečně a v okupačním období naprosto řídí logikou národnostního boje, v komunistické éře pak logikou třídního boje), které drasticky mění a tvarují prostor možného pro jednotlivce, kteří se v daném historickém prostoru pohybovali.

V takto časově, prostorově i společensky vymezeném rámci se pohybuje protagonista a vypravěč Lojzek Lapáček, který zde rozehrává hru o vlastní možné. Metafora hry mi zde připadá obzvláště vhodná, neboť fotbal je jeden z Lojzkových interpretačních klíčů ke skutečnosti. Lojzek je fotbalovým prostředím determinován již od okamžiku svého narození. Tuto skutečnost zdůrazňuje hned první kapitola románu, kdy čtenář sleduje fotbalový zápas týmu F. C. Slezská Ostrava, jehož jednatel je Lojzkův otec, proti S. C. Moravská Ostrava, který probíhal paralelně s jeho narozením a stává se výchozím bodem celého vyprávění. Lojzek zde představuje postavy, se kterými se bude potýkat po celý svůj život a jejich role v tomto zápasu se pak stává synekdochou celé jejich existence. Ludva Kocifaj – brankář F. C Slezská Ostrava, Emerich Cach – řezník a obránce, Václav Deutscher, útočník S. C. Moravská Ostrava, který netrefil rozhodující penaltu onoho zápasu, a další.

Tyto synekdochy plní dvojitý účel. Na úrovni diskurzu pomáhají čtenáři se zorientovat v řadě postav, které se v díle objevují a cyklicky vrací.<sup>107</sup> Na úrovni textu představují znaky, skrze které Lojzek hledá smysl jejich akcí. V případě zmíněného Deutschera se tento moment neúspěchu stává pro Lojzka klíčem k celé jeho osobnosti. Lojzek vytváří pojítko mezi pocitem méněcennosti, který neúspěch v Deutscherovi vyvolal, a snahami jej překonat tím, že vstoupil do nacistické strany a z pozice učitele Lojzka šikanoval na základní škole.

---

<sup>107</sup> Tento princip je známý přinejmenším od dob realismu v 19. století. Například v Tolstého *Anně Kareninové* mají postavy také svůj synekdochický popis – když se na scéně objeví Anna, vypravěč neopomene připomenout, že má černé a kudrnaté vlasy, Karenin si neustále prokrupává klouby v prstech, Vronský se vždy směje svými bílými zuby.

Mikrosvět fotbalového klubu F. C. Slezská Ostrava představuje výchozí referenční bod, od něž Lojzek odvozuje své poznání světa. Představuje meziprostor, který Lojzkovi zprostředkovává historické dění (a to na úrovni „malých“, osobních dějin, tak na úrovni dějin „velkých“), jež se manifestuje změnami v klubu.

Na prahu Lojzkovy dospělosti je uplynulý čas signalizován opakováním úvodního zápasu, ale zestárlí hráči již nepodávají obdobně dobrý výkon jako před lety. Lojzkův otec již nestojí za čarou u jižní branky, nýbrž sedí ve vězení, mimo jiné za vlastizradu. Po komunistické revoluci je pak klub přejmenován na znamení nových dob na F. C. Rudá hvězda.

Tento vztah mezi fotbalovým mikrosvětlem a okolním světem je do značné míry reciproční. Vnější události přeformují fotbalový svět. Lidé se v něm se začnou těmto okolnostem přizpůsobovat a následně zpětně působit na vnější svět. Modelový případ představuje postava opět postava Václava Deutschera. (Jako jistý sémantický klíč k jeho postavě působí již jeho jméno.) Deutscher v průběhu třicátých let přijme za svou nacistickou ideologii, kterou využívá jako svůj výchozí bod pro orientaci ve světě. Řízen touto logikou pak působí na jedince ve svém okolí.

Změny ve fotbalovém prostředí formují Lojzkův vztah k okolnímu světu. Díky napojení na fotbal podepsal Lojzkův otec volkslistu: „-Podepište volkslistu, řekl pan Wenzel Deutscher unaveným hlasem, - podepište tenhle váš životní přestup a všechno bude v pořádku, zahrajete si jednou v pořádném mančafu, v mančafu, který v budoucích staletí povede světovou ligu rozdílem třídy!“<sup>108</sup> Dále řada budoucích komunistických pohlavárů byla s Lojzkem propojena skrze toto prostředí ještě dříve, než došlo ke komunistické revoluci.

Na tomto modelu román rozplétá vztah „malých“ a „velkých“ dějin.<sup>109</sup> Dějiny nejsou jakýsi abstraktní proud řízený nadlidskými silami. Jsou tvořeny z drobných činů každého jedince v konkrétní situaci.

### 3. 2. 3 Ostrava jako svět perspektiv

Více než u jiných v této práci rozebíraných románů je v případě *Nanebevstoupení* patrné, že předložený narativ je pouze osobní interpretací historie jednoho člověka.<sup>110</sup> Román

---

<sup>108</sup> FILIP 1994: 49.

<sup>109</sup> Takový to střet „malých“ a „velkých“ dějin není neobvyklým tématem románů vzniklých a publikovaných v 60. letech. *Nanebevstoupení* lze v tomto ohledu přiřadit k dalším románům, které se tím zabývaly. (Například Kunderův *Žert* nebo *Obsluhoval jsem anglického krále* Bohumila Hrabala.)

<sup>110</sup> Tuto skutečnost podtrhuje i podtitul, který román v rukopise nesl: *Výpověď o příbězích a životních osudech, jakož i proměně lehkomyslného a nezodpovědného individua.* (ZELINSKÝ 1993: 74)

postrádá centrální narativ. Jako stmelovací prvek všech zápletek slouží vypravěč Lojzek,<sup>111</sup> který propojuje jednotlivé události do smysluplného celku a přiřazuje jim smysl jak ve vztahu k sobě, tak i k většímu historickému dění. Filipova Ostrava je místem neobyčejně živým – sdílí ji s ním desítky postav, avšak každá žije v trochu jiné Ostravě, protože všechny interpretují svět okolo sebe odlišným způsobem. Z etického hlediska je zásadní, že všechny tyto interpretace jsou v románu zachovány jako legitimní. Lojzek s ostatními postavami často nesouhlasí a rozporuje jejich interpretace a perspektivy, zpravidla je však neztrácuje v dogmatickém smyslu, že jeho pohled na svět je jediný správný.

Tyto střety naopak mají pozitivní hodnotu. Lojzkovo vyprávění se nese ve značně ironickém duchu a předmětem konfrontace a zesměšnění se v naprosté většině případů stávají takové perspektivy a narativy, které by Meretoja označila jako neetické. Tedy nacionalistické a nacistické ideologie, dogmatický komunismus či náboženský fundamentalismus. Přitom ani Lojkova perspektiva a interpretace nezůstává ušetřena zkoušek a konfrontací. V magických pasážích (které vybočují z jinak víceméně realistického narativu) se Lojzek setkává s řadou mrtvých postav. Ty dialogicky konfrontují Lojkova přesvědčení a činy, doplňují informace, které mu původně nebyly známé, a pomáhají mu poznat svět v jeho rozmanitosti, přičemž opět přivádí na povrch skutečnost, že žádná interpretace není o nic skutečnější nebo hodnotnější.

### 3. 2. 4 Vyprávění jako proces sebepoznání

Jednou z narativních strategií, kterou je v románu, dosaženo zachycení odlišných období jako různých *prostorů možného* je změna fokalizace. Když se v rámci literární teorie hovoří o fokalizaci, povětšinou bývá pozornost kladena na střídání perspektiv různých postav.<sup>112</sup> V *Nanebevstoupení* dochází ke střídání fokalizace na úrovni jedné postavy, která se však nachází v odlišných časových úsecích. V tomto případě fokalizace „zdůrazňuje rozdíly ve vnímání a pocitech“.<sup>113</sup>

Výchozím časem vyprávění, kde se nachází Lojkovo „vyprávějící já“ je srpen 1968. Nejenže román v tomto období končí, ale i z Lojzkových výpovědí je patrné, že nemá žádné povědomí o následujících událostech, tudíž nemá smysl předpokládat jeho situovanost do pozdější doby.

---

<sup>111</sup> ZELINSKÝ 1993: 76.

<sup>112</sup> MERETOJA 2018: 186.

Například Gérard Genette ve své typologii fokalizace rozlišuje tři typy interní fokalizace (což je příklad fokalizace, která se uplatňuje v *Nanebevstoupení*) – fixní, variabilní, multiplicitní – podle toho, z kolika pozic různých postav jsou události podány. (KUBÍČEK–BÍLEK–HRABAL 2013: 151)

<sup>113</sup> MERETOJA 2018: 186.

Toto „vyprávějící já“ referuje o minulých událostech skrze svá mladší „prožívající já“, což vytváří narativní dynamiku románu, která vychází z „mezihry“ mezi kritickým, sebereflektujícím „vyprávějícím já“ a „prožívajícím já“, které má bezprostřední přístup k vyprávěné události.

Opět zde narážíme na střet perspektiv. Tentokrát však mezi nimi není vztah kontradikce, nýbrž jedna slouží jako opora pro tu druhou a vzájemně se proplétají. V nejobecnější rovině lze říci, že čím blíže se Lojzkovo „prožívající já“ nachází k „vyprávějícímu já“, tím podobnější jsou jejich horizonty. Jako jedno z vysvětlení této skutečnosti se nabízí prostá časová linearita. Čím blíže je k sobě čas v příběhu a čas vyprávění, tím více mají tato Lojzkova „já“ společných zkušeností a působí na ně více společných vlivů.

Druhý důvod této skutečnosti nacházím v předělu, jež pro Lojzka představuje smrt jeho otce. Dokud je Lojzek dítě, „vyprávějící já“ zůstává po většinu času skryto (výjimkou jsou momenty, kdy odkazuje k budoucím událostem). Narativ během této doby působí povětšinou jako aktuální vzpomínky a zážitky dítěte, vyprávěné v mezích této dětské perspektivy, která zcela nechápe rozměr dění okolo sebe.<sup>114</sup> V momentě, kdy otec z Lojzkova života zmizí, začíná perspektiva „vyprávějícího já“ stále výrazněji vstupovat do vyprávění. Klíčem k tomu může být jednak efekt psychologický – rodina ztrácí svého jediného mužského člena a Lojzek, ať chce nebo nechce, musí dospět a převzít zodpovědnost za lidi okolo sebe – „vyprávějící já“ pak analogicky od této chvíle zcela přebírá zodpovědnost za činy svého „prožívajícího já“.

Druhý klíč pak nacházím ve skutečnosti, že smrt jeho otce představuje emancipační moment. Jedním z centrálních témat tohoto narativu je otázka, zda „je v možnostech a kompetencích individua určovat směr a intenzitu dějinných procesů, nebo zda ho vědomí nevyhnutelné nutnosti činí pouze jejich pasivním příjemcem a často i obětí“.<sup>115</sup> Domnívám se, že tento rámeček je možné zmenšit i na oblast menší, než je národ nebo Evropa – zde konkrétně myslím rodinu. Dokud Lojzkův otec žil, představoval pro něj prostředníka mezi ním a dějinami. Tak jako byl otec smýkáán dějinami, Lojzkem byl nimi ovlivňován skrze něj. Vyvlékal jej ze zodpovědnosti za jeho činy, avšak stejně tak jej zbavoval svobody činit rozhodnutí (po podepsání Volkslisty Lojzek nechtěl vstoupit do německé školy, ba naopak se tomu bránil:

„– tak proč chodíš do německé školy?

– táta s bábou mě sem zatáhli, nechtěl jsem, řval jsem na celou cestu.“<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> Zde může jako důkaz posloužit scéna, kdy Lojzek přijme kremroli od procházejícího německého vojáka, za což následně schytá pohlavek. Lojzek – dítě ještě nechápe problém této situace.

<sup>115</sup> ZELINSKÝ 1993: 75.

<sup>116</sup> FILIP 1994: 37.

Dále se ani nechtěl účastnit obrany Ostravy před Rudou armádou v řadách Hitlerjugend).

I z tohoto hlediska je Lojzek nucen po smrti otce opustit bezpečí „nezodpovědnosti“ dětství a nalézt svůj vlastní smysl ve vykonaných činech – argumentace vnějším donucením přestává být legitimní.

Mění se zde i charakter celé narativní výpovědi. Dětské pasáže působily, jako by vznikaly pouze pro jednoho adresáta (pravděpodobně recipienta textu). S postupujícím dějem Lojzkův narativ dostává formu na jedné straně zpovědi, na druhé obžaloby adresované jeho manželce Ance. Leitmotivem Lojzkova života je selhání. Za život si vyzkouší mnoho povolání, ale povětšinou v nich není úspěšný, a když už náhodou je (jako prodavač domácího mýdla nebo zloděj náhrobních kamenů z opuštěných německých hřbitovů), tak u nich dlouho, ať kvůli vnějším či vnitřním důvodům, nevydrží. Příčinu těchto selhání hledá ve své manželce, která jej donutila vstoupit do komunistické strany a kvůli níž koná tak, jak koná.

Ke konci románu se adresát opět mění, nejspíše jím je jeho ještě nenarozený syn. Poslední kapitola má smiřující charakter. Lojzek zde rekapituluje svou pozici a zamýšlí se nad postavami, které potkal. Přichází také vnitřní smíření s Ankou a jeho minulostí. „Dlouho do noci jsem uvažoval o tom, co všechno jsem ještě na Ance nerozeznal, co jsme promrhali a co získali. Když jsem byl s výčtem hotov, tak jsem se styděl.“<sup>117</sup>

Ačkoli poslední věta románu nepůsobí naprosto optimisticky, skýtá poučení a vědění, které nabyt narativní rekonstrukcí svého života. Když se kruh vyprávění uzavírá, Lojzek může hledět do budoucnosti terapeuticky očištěn v naději, že svou minulost nechá za sebou a přeruší koloběh rodinného traumatu, které na něj přenesl jeho otec.

### **3. 3. Dotazník aneb Modlitba za jedno město a přítele Jiřího Gruši**

#### **3. 3. 1. Na prahu normalizace**

Základní zdroj strukturního napětí Grušova románu je patrný již z jeho názvu – *Dotazník*. Tato úřední listina, kterou vypravěč a protagonista Jan Chrystostom Kepka v průběhu vyprávění vyplňuje, představuje hmotnou manifestaci normalizačního režimu, který v Československu pomalu zapouštěl své kořeny.<sup>118</sup> Tento normalizací vytvořený narativní

---

<sup>117</sup> FILIP 1994: 588.

<sup>118</sup> Román začíná větou: „Dne 19. září 197... jsem ve města Praha,“ (GRUŠA 2004: 9). Přesné datum, kdy je příběh vyprávění tedy není známé. Domnívám se však, text poskytuje dostatek vodítek pro to, aby bylo možné

prostor byl prostorem subsumptivním a neinkluzivním. Ačkoli míra represí a brutality nedosahovala během normalizace takových výšin jako během období nacistické okupace či zhruba prvních deseti let komunistické diktatury, stále se jednalo o prostor, který určité skupiny lidí přijímal a jiné vyčleňoval, přestože z teleologického hlediska k tomu docházelo z jiných důvodů – touto dobou byl sen o světové revoluci vedené Sovětským svazem povětšinou již mrtvý a záměrem režimu nebylo toliko vytvořit ideální společnost jako spíše zachovat status quo. Kolonky dotazníku pro tento systém slouží jako nástroj, s jehož pomocí může komplexity lidského bytí zjednodušit na předem dané kategorie, ve výsledku na dvě základní – chtěné a nechtěné.

Dotazník na tento úkol v románu není sám. Kádrový referent podniku Granit soudruh Pavlenda, který dotazník Kepkovi předal, plní roli prostředníka mezi vypravěčem a režimem. Kepkovy výpovědi jsou ve většině případu adresovány právě Pavlendovi. Jistá úroveň dialogičnosti (přestože tento rozhovor má spíše podobu výslechu a až na začátek románu se odehrává pouze ve vypravěčově mysli) je dalším rysem, který prochází celým vyprávěním.

V takto nastolené situaci představuje pro Kepku vyprávění (a výřečnost – odtud přiléhavé jméno Chrysostom podle svěťce Jana Zlatoustého, který proslul svým řečnickým umem), které je regulováno rámcem dotazníku, strategii přežití. Nejedná se samozřejmě o přežití v doslovném slova smyslu – Kepkovi žádná újma na životě přímo nehrozí – týká se jeho vlastní identity. Jak píše Jiří Pechar, pro Grušovy romány je pocit ohrožení vlastní totožnosti výrazným tématem. Ve srovnání s předchozími díly však „vypravěč *Dotazníku* svoji totožnost naopak upevňuje v zápase se vším, co mu chce vnutit zaměnitelnost manipulované bytosti“.<sup>119</sup> Vyprávění se tedy stává aktem odporu.

### 3. 3. 2. Vypravěčská situace

*Dotazník* je román čtenářsky poměrně nepřístupný a ve svých významech nejednoznačný. Tato nejednoznačnost začíná již u základní struktury narativu – vypravěče. Kým je Jan Chrysostom Kepka a jaké jsou jeho kompetence ve fikčním světě? Na první pohled

---

výchozí bod vyprávění zasadit do prvních let sedmdesátých let dvacátého století. (V neposlední řadě i proto, že román vznikl mezi lety 1974 a 1975 a nepovažuji za opodstatněné klást děj za tento bod.)

Dále jsem si vědom, že termín „normalizace“ není zcela bezproblémový. V současné historiografii probíhá debata, zda normalizační režim byl skutečně režim totalitní, či zda není vhodné používat pro jeho popis pojmy jako „opatrovnická diktatura“ či „diktatura konsenzu“ (KOLÁŘ–PULLMAN 2016: 34). Také není pravda, že by se jednalo o jednolitě období. Vzhledem k tomu, že předkládaná práce není prací historiografickou zůstanu u obecnějšího (byť zjednodušujícího) modelu, kdy normalizaci budu považovat za totalitní období od roku 1969 (kdy se 17. dubna Gustáv Husák stal generálním tajemníkem ÚV KSČ) až po Sametovou revoluci.

<sup>119</sup> PECHAR 1996: 169.



se jeho pozice může zdát jako neproblematická – jedná se o homodiegetického, odkrytého vypravěče, který je podřízen pravidlům fikčního světa, jež odpovídají aktuálnímu světu. Zároveň je však nadán mimořádně silným vypravěčským hlasem a v průběhu románu je možné narazit na řadu situací, které výše zmíněným charakteristikám odporují.

Jedním takovým příkladem může být učitel Píďa. Kepka se s touto antagonistickou postavou musel potýkat ještě před svým narozením, když znepríjemňoval život jeho těhotné matce. Celým vyprávěním se vine linie jejich vzájemných antipatií. „Však já ho taky ztluču, ne, rovnou ho zabiju, s. Pavlendo, jenom co na mě přijde řada. Uvidíte, utnu ho plochou rukou jak Edvín králíci.“<sup>120</sup> Tato slova Kepka pronesl poté, co vylíčil, jak jej Píďa zbil. Ke konci románu je Píďa zastřelen sovětským vojákem. „Voják se probudí a ze strachu, že spal, + leknutí nastřílí do Píďouse plynulou půldávku ze svého samopalu.“<sup>121</sup> Následně Kepka tuto událost okomentoval: „Ale vidíte, slíbil jsem vám, že Píďu jednou zabiju, a tady to máte.“<sup>122</sup> Tento výrok na první pohled odpovídá běžné logice. Kepka Píďu nezabil ani se na jeho smrti nijak nepříčinil.

Z formálního hlediska je Kepkova narativní přítomnost nejvýraznější v sekci *Bayerova klavírní škola* ve 14. kapitole *Libosad 02*. Kepka zde přestává být autodiegetickým vypravěčem a přesouvá se do pozice třetí osoby. „On pak (Jan Chrysostom), abych nemluvil pořád o sobě, k čemuž mě, s. Pavlendo, těmi rubrikami pořád nutíte...“<sup>123</sup> Zde jeho narativní emancipace a moc dosáhne svého vrcholu. Stává se subjektem i objektem vyprávění, nad nímž demonstruje plnou kontrolu.

Z výše zmíněného vyvozují, že v románu je možné rozlišit dvě časové roviny či rámce, v nichž se vyprávění odehrává, přičemž v každé z nich jsou jeho kompetence odlišné. První se odehrává v sedmdesátých letech, kdy Kepka přijíždí do Prahy, potkává se se soudruhem Pavlendou, přebírá dotazník, vyplňuje jej a nakonec se vrací do Prahy, aby dotazník odevzdal. Na této úrovni Kepka funguje – rozlišením Gérarda Genetta – jako extradiegeticko-homodiegetický vypravěč, pro nějž platí běžná pravidla a jeho funkce je primárně zprostředkovatelská. Druhá rovina se odehrává v rámci rekonstrukce Kepkova života pro potřeby dotazníku. Zde je intradiegeticko-homodiegetickým vypravěčem a jeho funkce je zejména kreativní. Tato rovina vzniká z jeho tvůrčího gesta, a přestože to přímo nepřiznává, je

---

<sup>120</sup> GRUŠA 2004: 149.

<sup>121</sup> Tamtéž: 247.

<sup>122</sup> Tamtéž: 248.

<sup>123</sup> Tamtéž: 170.

demiurgem této roviny vyprávění a má kontrolu nad vším, co se stane.<sup>124</sup> V tomto smyslu je pak možné porozumět výroku o smrti Pídi. Kepka jej zabil, protože příběh vyprávěl tak, aby umřel.

### 3. 3. 3 Odpor vůči „zužování“

Na motiv odporu v *Dotazníku* v širší rovině upozornil ve své studii Zdeněk Kožmín: „Lyotard mluvil o tom, že je dobré klást odpor zúživšímu se prostoru. [...] Přímou modelově to reprezentuje *Dotazník* Jiřího Gruši.“<sup>125</sup> Kožmín na problém zužování nahlíží prizmatem postmoderní situace, avšak i z hlediska etické rámce narativní hermeneutiky zůstává stejně zásadní. Narativy a narativní modely mají schopnost ovlivňovat, jakými způsoby lidé vidí svou pozici ve světě a své možnosti. Pro dotazníkový narativní model je typické, že možnosti a cesty, jakými se tento proces sebepoznání a orientace ve světě může vydávat, redukuje a zužuje.

Grušův román prostřednictvím procesu vyprávění klade odpor vůči tomuto zužování útokem na dotazníkovou formu, přičemž slovo „proces“ zde považuji za klíčové. Zde je vhodné zdůraznit dvě vlastnosti vyprávění vyplývající z Meretojina rámce – jeho procesuální charakter a jeho funkci jako činnosti poznávání světa a orientace v něm, která má nejen epistemický, ale i ontologický a etický význam.

Kepka dotazníkovým kolonkám vzdoruje již od samotného počátku, avšak domnívám se, že ze začátku se nejedná o cílený útok na formu. Až absurdně detailní popisy okamžiku jeho početí či popis rodové historie, který se zvrhne ve výklad dějin města Chlumce, je motivován groteskním nepochopením úkolu, který mu byl dotazníkem svěřen. Přestože se jedná již o šestnáctý dotazník, který vyplňuje, tentokrát je díky soudruhu Pavlendovi plný naděje: „a jak mi bylo téměř dýchnuto do tváře, když se s. Pavlenda usmál, ... Bylo to slibné.“<sup>126</sup> Kepka se pouze pokouší dotazník vyplnit, co nejpečlivěji to jde.

Avšak čím déle je svém vyprávění zabydlen, tím více si uvědomuje neschopnost dotazníku pojmut komplexní, individuální lidskou bytost. Není náhodou, že dvě zmíněné situace, kdy Kepka zdánlivě překračuje své vypravěčské kompetence, se udály v poslední třetině románu. Jak se tato disonance mezi formou a náplní stává stále patrnější, Kepkovo

---

<sup>124</sup> Zde je možné pro srovnání vzpomenout Kunderovu *Nesmrtelnost*, kde je vypravěčská situace do značné míry podobná. I zde se vyskytuje extradiegeticko-homodiegetický vypravěč Milan Kundera, který dává vzniknout dalším rovinám, ve kterých má funkci demiurga. Avšak nutno podotknout, že zde je situace o poznání složitější, protože se tyto roviny prolínají a vypravěčovy kompetence nejsou jasně omezené. Naopak v případě *Dotazníku* tyto roviny zůstávají oddělené.

<sup>125</sup> KOŽMÍN 1993: 114.

<sup>126</sup> GRUŠA 2004: 10.

vypravěčské gesto v reakci na ni více vystupuje na povrch a rigidní dotazníková struktura dotazníku se pod náporom fabulačního proudu hroutí.

Z etického hlediska má tento akt dvě roviny. První zůstává stále v rovině textu. Když se Kepka v závěru románu vrací na výchozí místo – do podniku Granit v Praze – aby odevzdal vyplněný dotazník, zjišťuje, že soudruh Pavlenda odjel a nikdo neví, kdy se vrátí. Celá Kepkova náročná narativní rekonstrukce jeho života tak zdánlivě přichází vniveč. Avšak význam tohoto procesu zůstává zachován ve změnách, které na něm zanechal. Jak píše Jiří Trávníček: „Není už totiž kam se vrátit. Tím, co hlavní hrdina ponory do sebe sama absolvoval se stal někým jiným, někým, kdo byl vychýlen mimo souřadnice původního času a prostoru...“<sup>127</sup> Závěrečné setkání není Kepkovi dopřáno, protože on i Pavlenda nyní obývají jiné světy – Kepka svět individuálních a jedinečných lidských zkušeností, Pavlenda svět normalizační šedi, kde pro lidi jako Kepka není místo. Přesto mu však díky tomu zůstává otevřen „svět vnitřní volnosti a svobody“.<sup>128</sup>

Druhá rovina se nachází na úrovni diskurzu, kde román útočí přímo na subsumptivní strukturu dotazníku. V tomto případě je výtka k charakteru poznání jakožto násilné formě přisvojování na místě. Kepkou vyplňovaný úřední dokument nepřipouští různá čtení a odmítá dialogičnost. Naproti tomu narativní struktura románu *Dotazník* tento model aktivně rozrušuje. Nejednoznačné zákonitosti narativu, sebereflexivní struktura, která komentuje jak vlastní akt vyprávění, tak strukturu dotazníku, a silně personalizovaný vypravěč komplikují jakýkoli jednostranný interpretační přístup, jakékoli snadné a automatické přiřazování významů a jejich podřazování pod obecné. Tím vším román obnažuje narativ v jeho podstatě – tedy interpretační a fabulační konstrukci, která nemá jednoznačný výklad či řešení, čímž vybízí k dialogickému a netotalizujícímu poznání světa, který je podobně komplexní a nejednoznačný.

---

<sup>127</sup> TRÁVNÍČEK 1993: 104.

<sup>128</sup> PECHAR 1996: 176.

## 4. Závěr

Ambicí této bakalářské práce bylo s pomocí rámce narativní hermeneutiky popsat, jakým způsobem lze smysluplně odvyprávět lidský život, který se odehrává v kontextu totalitního režimu a jak taková vyprávění mohou být eticky přínosná. Budiž tedy jejím závěrem syntéza analýz tří vybraných románů s přihlédnutím k etickým aspektům, které Meretoja předkládá.

Základní premisou při etické analýze literárních děl je jejich schopnost sloužit jako pole, kde je možné skrze interakci s nimi zástupně získávat etické poznání a testovat vlastnosti svého poznání. Protagonisté všech tří románů nejsou z morálního hlediska bezproblémoví lidé. Jejich akce se mohou často jevit jako problematické, avšak právě díky komplexnosti situací, v nichž činy konali, jsou při bližším zkoumání přínosné pro etické poznání.

Narativům je vlastní schopnost rozšiřovat nebo zužovat prostor možností, v jejichž společenském kontextu se život odehrává. Prostředí totalitních režimů vyobrazené v románech je mimořádně opresivní a možnosti v nich jsou rozděleny nerovnoměrně. Na příkladech literárních životů je však patrné, že i v takovýchto extrémních situacích není historie abstraktní síla, která by byla hybatelem lidských osudů. V každé situaci zůstává možnost volby – přestože se Jaromil cítil být povinen udat bratra své milenky, ve výsledku to byla volba, již učinil on sám.

Proces vyprávění pak má existenční dopad na to, jak se lidé identifikují a kým jsou. Skrze proces sebe-vyprávění Lojzek Lapáček došel smíru s vlastním osudem a našel novou cestu, po níž se jeho život může vydat. Jan Chrysostom Kepka divokými fabulačními proudy dokázal rozkrýt povahu normalizační skutečnost a odhalit její neschopnost jedinečné lidi, kteří nezapadají do jejich kolonek přijmout. Zároveň se však na případu Jaromila ukazuje, že z vnějšku vnucená identita může mít katastrofální následky.

Totalitní ideologie slouží jako subsumptivní metanarativ – svět se snaží vystavět jako jednoznačný s obecně platnými kategoriemi, jimiž lze svět a lidi v něm charakterizovat. Analyzované romány naopak činí vše možné pro to, aby takové vidění světa zkomplikovaly – sebereflektivní kompozice odhalují jejich konstruovaný charakter, silné vypravěčské hlasy vyzívají čtenáře ke kritické interakci s dílem, rozbíjením logických pravidel vyprávění a nejednoznačnými zákonitostmi fikčních světů znemožňují jednoznačný, totalizující výklad. Zároveň romány poukazují na následky, které může narativní meziprostor vytvořený těmito ideologiemi mít – nacisty vytvořený prostor měl katastrofální důsledky pro židovské obyvatelstvo Filipovy Ostravy i Grušova Chlumce.

V neposlední řadě všechny romány poukazují na důležitost vnímání perspektiv při interakci s dalšími lidmi, ale i literárními díly. Pouze pokud jsme otevření k perspektivě jiné než své vlastní, je možné dosáhnout poznání v jeho jedinečnosti.

Když se 29. prosince 1989 stal Václav Havel prezidentem Československa, jeho obyvatelé se ocitli na prahu nové éry – éry plurality, která již nebyla dominována jedním totalizujícím narativem. Považuji za symbolické, že v jejich čele stanul spisovatel a dramatik. Samizdatová a exilová literatura byla po celou dobu trvání komunistické diktatury jedním z center odporu proti režimu. Pro významná díla z těchto kategorií bylo typické, že se vzpírala totalizujícím normám – ať již estetickým<sup>129</sup>, nebo společenským. Slovy Jiřího Holého: „Oponují totiž programovému a často běžně přijímanému systému hodnot. [...] Proti státní ideologii zde obvykle nestojí ideologie jiná, ‚osvícenější‘ – ale mnohem spíš postoj mimoideologický, hlubší a zároveň elementárně životnější než ‚objektivní realita‘ v podobě průsečíku sil a idejí, než představa světa vypočitatelného a tudíž i ovladatelného.“<sup>130</sup> Taková díla hlásala důraz na pluralitu a jedinečnost, díky nimž (aniž by vnější činitel strhával odpovědnost) mohou lidé eticky konat.

---

<sup>129</sup> BRABEC 2009: 149.

<sup>130</sup> HOLÝ 1993: 29.

## 5. Bibliografie

### 5. 1. Primární literatura

FILIP, Ota. *Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy*. Praha: Český spisovatel, 1994.

GRUŠA, Jiří. *Dotazník, aneb, Modlitba za jedno město*. Česká knižnice. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004.

KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost*. Brno: Atlantis, 1993.

KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí*. Brno: Atlantis, 2006.

KUNDERA, Milan. *Žert*. Brno: Atlantis, 2007.

KUNDERA, Milan. *Život je jinde*. Brno: Atlantis, 2016.

### 5. 2. Sekundární literatura

ANDERSON, Benedict. *Představy společenství: úvahy o původu a šíření nacionalismu*. Praha: Karolinum, 2008.

BÍLEK, Petr A. *Hledání jazyka interpretace: k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host, 2003.

BRABEC, Jiří. *Panství ideologie a moc literatury: studie, kritiky, portréty (1991-2008)*. Praha: Akropolis, 2009.

BROCKMEIER, Jens, MERETOJA, Hanna. Understanding Narrative Hermeneutics. *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*. 2014, 6(2), 1-27.

COMPAGNON, Antoine. *Démon teorie: literatura a běžné myšlení*. Brno: Host, 2009.

CULLER, Jonathan D. *Krátký úvod do literární teorie*. Brno: Host, 2015.

DOLEŽEL, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia, 2008.

GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda I: nárys filosofické hermeneutiky*. Praha: Triáda, 2010.

HOLÝ, Jiří. Česká literatura 1970-1990. In: *Český Parnas: Vrcholy literatury 1970-1990: Interpretace vybraných děl 60 autorů*. Praha: Galaxie, 1993, s. 9-30.

JANOUŠEK, Pavel (red.). *Slovník českých spisovatelů od roku 1945. Díl 1 (A–L)*. Praha: Brána, 1995.

JANOUŠEK, Pavel (red.). *Slovník českých spisovatelů od roku 1945. Díl 2 (M–Ž)*. Praha: Brána, 1998.

- KLÁPŠTĚ, Jan, ŠEDIVÝ, Ivan (ed.). *Dějiny Česka*. Praha: NLN, 2019.
- KOLÁŘ, Pavel, PULLMANN, Michal. *Co byla normalizace?: studie o pozdním socialismu*. Praha: NLN, 2016.
- KOSKOVÁ, Helena. *Milan Kundera*. Praha: H & H, 1998.
- KOŽMÍN, Zdeněk. Proměny české prózy. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná..* Brno: Masarykova univerzita, 1993, s. 113-119.
- KUBÍČEK, Tomáš; HRABAL, Jiří a BÍLEK, Petr A. *Naratologie: strukturální analýza vyprávění*. Praha: Dauphin, 2013.
- KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. Brno: Host, 2007.
- KUBÍČEK, Tomáš. *Vyprávět příběh: naratologické kapitoly k románům Milana Kundery*. Brno: Host, 2001.
- KUNDERA, Milan. *Zneuznávané dědictví Cervantesovo*. Brno: Atlantis, 2005.
- LEHÁR, Jan (ed). *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004.
- LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem: Postmoderní situace*. Praha: Filozofický ústav AV ČR, 1993.
- MARTINOVSKÁ, Anna. "Stávám se řečí" Smrt a návrat autora v perspektivě filosofie identity. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. Praha, 2020.
- MERETOJA, Hanna. *The ethics of storytelling: narrative hermeneutics, history, and the possible*. New York, NY: Oxford University Press, 2018.
- PECHAR, Jiří. *Nad knihami a rukopisy*. Praha: Torst, 1996.
- RICHTEROVÁ, Sylvie. *Slova a ticho: eseje o české literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1991.
- TRÁVNÍČEK, Jiří. Jiří Gruša: Dotazník aneb Modlitba za jedno město a přítele (1975). In: *Český Parnas: Vrcholy literatury 1970-1990: Interpretace vybraných děl 60 autorů..* Praha: Galaxie, 1993, s. 102-107.
- ZELINSKÝ, Miroslav. Ota Filip: Nanebevstoupení Lojzka Lapáčka ze Slezské Ostravy (1974). In: *Český Parnas: Vrcholy literatury 1970-1990: Interpretace vybraných děl 60 autorů..* Praha: Galaxie, 1993, s. 102-107.